

Megjelenés helye: Tóth Zsófia Anna – Vajda Zoltán (szerk): *Amerikanisztika és vizualitás. Metszéspontok az információs társadalom horizontján.* Americana eBooks, Szeged, 2012. 36-57.

Lénárt András: Hollywood és a spanyol fasizmus

Tanulmányomban Hollywood és egy, az európai kontinensen zajló esemény kapcsolódási pontjait fogom vizsgálni. Milyen módon reflektáltak a filmfőváros irányítói és művészei a spanyol fasizmust intézményesítő háborús konfliktusra, hogyan próbálták meg egyesek felhasználni az amerikai filmeket a történetek kommentálására, vagy éppen elhallgatására?

Politikai és ideológiai háttér: Spanyolország és Hollywood

Az 1936 és 1939 között dúló spanyol polgárháború, valamint az annak következményeként kialakult és egészen 1975-ig fennálló Franco-rendszer nagy nemzetközi visszhangot keltett, ami nem véletlen. Már akkor is sejteni lehetett, hogy ez a konfrontáció egy egyetemesebb konfliktus előfutára lehet: a modern „izmusok” (szocializmus, anarchizmus, nacionalizmus, fasizmus, konzervativizmus) most csaptak össze először ilyen nagy erővel a huszadik században. Az Ibériai-félszigeten kirobbant polgárháború jelentette az első igazi összeütközést a fasizmus és a demokrácia között. Bár hivatalosan a legtöbb ország távol tartotta magát a spanyol viszálytól, Olaszország, Németország, a Szovjetunió, valamint a Nemzetközi Brigádok révén sok más nemzet hozzájárult bizonyos módon a szembenálláshoz (erről adnak átfogó képet az alábbi kötet tanulmányai: Requena Gallego). Joggal tartja tehát a történetírás a spanyol polgárháborút a második világháború előszobájának, egyfajta kísérleti terepnek, ahol a nemzetközi hatalmak felmérhették az erőviszonyokat, kipróbálhatták fegyverarzenáljukat, taktikai manővereiket, valamint megkezdhették a háborús hírszerzés és propaganda modern formáinak kialakítását.

1936-ban a különböző köztársasági és bal-balközép erők összefogásából megalakult Népfront került kormányra Spanyolországban. Az ország politikai és gazdasági helyzete gyors cselekvést igényelt, ami elsősorban a földreformról, a munkásság védelméről, valamint a régiók autonómiájáról szóló törvénykezés kérdéseit helyezte középpontba. Bár a választásokon a jobboldal a szavazatok számát tekintve nem maradt alul jelentős mértékben, mégsem a mérsékelt konzervatívok, hanem a szélsőjobb frakciói lázadoztak. Ezen belül is a Spanyol Tradicionalista Falange (FET) és a Nemzeti-Szindikalista Offenzíva Juntái (JONS), valamint az őket támogató katonai réteg szította a feszültséget, mivel nem értettek egyet a kormány programjával, és annak lehetséges következményeivel. Észak-Afrikából kiindulva kisebb-nagyobb gócpontokban lángoltak fel a felkelések Spanyolország több zónájában is, az ebből eredő, 1936. július 18-án kitört felkelés pedig négy éven keresztül lángba borította az országot. A felkelő, úgynevezett „nemzeti” csapatok lassan haladtak előre, és vették ellenőrzés alá az ország egyes területeit, míg a köztársaságparti erők igyekeztek megvédeni a még fennhatóságuk alatt álló területeket. Eleinte több jelentős katonai parancsnok párhuzamosan vezette a zendülést (Franco, Mola, Queipo de Llano), de a harcok során a korábban Marokkóban szolgáló, az Afrikai Hadsereg parancsnoki tisztségét ellátó Francisco Franco tábornok (el „Caudillo,” el „Generalísimo”) vált a nemzeti sereg elsőszámú vezetőjévé. (Beevor 99-139)

Míg a szélsőjobboldali csoportok számíthattak Hitler és Mussolini támogatására, addig a megdöntött demokratikus köztársaságpartí kormány mellett elméletileg sokan, gyakorlatilag csak az 54 országból toborzott Nemzetközi Brigádok álltak ki, és fegyverszállítás tekintetében egy időben a Szovjetunió. (Beevor 258-290) A felkelők jelentős erőfölényben voltak.

Az Amerikai Egyesült Államok politikailag nem foglalt állást, ekkor még várakozó álláspontra helyezkedtek, de önkéntesei jelen voltak a Nemzetközi Brigádokban, pontosabban a XV. Nemzetközi Brigád részeként működő Abraham Lincoln és George Washington zászlóaljokban (a köztudatba „brigade – dandár” titulussal vonult be ez a két csoport, ám ez téves, mivel hivatalos megnevezésük „battalion – zászlóalj”). Később, amikor egyértelművé válik a Franco-rendszer fasiszta jellege, megszakítják a kapcsolatokat, de az 50-es évek elején a Vatikán társaságában az USA lesz az egyik első állam, amely baráti viszonyt kezd kialakítani velük. Az évtized közepétől pedig – geopolitikai indíttatásból – mindkét fél számára előnyös és szükséges gazdasági és katonai szerződéseket is kötnek. Spanyolország nemzetközi elszigetelődésének végére pontot tesz, hogy 1955-ben felvételt nyer az ENSZ-be.

A „hollywoodi álomgyárnak” az 1930-as években megvoltak a maga normái, méghozzá rögzített formában. 1927-ben Hollywood bigott katolikus, a politikában és az üzleti életben befolyásosnak számító, az utókor által ideológiailag reakciónak minősített szektorai egy szabálygyűjtemény megalkotását szorgalmazták, amely egyértelműen kimondja, hogy mit nem szabad bemutatni a filmvásznon, és mivel kell nagyon óvatosan bánni. A *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) 1930-ban hozta nyilvánosságra a Produkciós Kódot (ismertebb nevén a Hays Kódot – a Szövetség elnöke, Will H. Hays után), amelynek értelmében minden bemutatásra szánt filmet engedélyeztetni kellett az arra kijelölt bizottsággal. (Black 36-38, 42-43) A szabályozás szerint tiltott volt többek között bármiféle szexualitásra utaló jelenet vagy párbeszéd, vulgáris kifejezések használata, faji keveredésre való utalás, az egyház negatív színben való feltüntetése és más nemzetek állampolgárainak megsértése stb. Ezenfelül ajánlásokat fogalmazott meg további 26 pontban, köztük a kiskorúakra, a fegyverek használatára, a bűnözés ábrázolására és a házastársi kapcsolatokra vonatkozóan. (Byrd – Richmond 45-49) Áttekintve a szabályozást egyértelműnek látszik, hogy az egyház erkölcsre vonatkozó tanításainak gyakorlatba ültetéséről van szó. A filmek betiltása ellen csak úgy tudtak védekezni a stúdiók, hogy a forgatókönyveket előzetes kontrollra küldték, a forgatásokon jelen voltak a cenzori hatóság illetékesei, a bemutató előtt pedig újfent ítélezhettek a film felett. A stúdiók az öncenzúra lehetőségével élve már előre kivágtak a filmből minden olyan jelenetet és párbeszédet, amely előreláthatólag bántotta volna a hatóság szemét. A *National Legion of Decency*, melynek tagjait hívó katolikus pénzemberek és politikusok alkották, vezetője pedig egy nyíltan rasszista és antiszemita jezsuita pap volt, a 30-as évektől kezdődően minden bemutatandó filmet kategorizált az MPPDA-val egyetértésben, és ha egy nekik nem tetsző film került bemutatásra, akkor mind az alkotás, mind a stúdió, mind a kérdéses művet műsorára tűző mozi ellen bojkottra szólítottak fel. (Sánchez Noriega 377-378) Ez a ténykedés sok esetben elérte célját, hatalmas anyagi veszteséget okozva a hollywoodi moguloknak. A Kódex hivatalosan még a 60-as években is fennállt, de egyre kevesebb jelentőséget tulajdonítottak neki (számos mű foglalkozik a hollywoodi cenzúra témájával; Black és Bernstein könyvei részletesen ismertetik az álláspontokat és konkrét filmek eseteit is). A későbbiekben szintén a filmvilágba való beavatkozásként lesz értékelhető az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság Hollywoodot is érintő tevékenysége.

A téma szempontjából fontos kiemelni: az amerikai katolikus egyház prominens személyiségei többször is kifejtették, hogy Franco Spanyolországban keresztes háborút

folytat, minél több köztársasági ontja véré, annál bizonyosabb, hogy Isten nevében folyik a harc, és Franco Isten küldötte. Mindeközben egyik irányelve volt ennek a filmes kódexnek, hogy a filmek nem sérthetik más nemzetek népét, kormányát, nemzeti érzéseit. Az erkölcsi, politikai és gazdasági konfliktusok elkerülése érdekében a stúdiók igyekeztek visszafogni a spanyol harcokról szóló filmeket, de ez nem mindig sikerült. Az sem volt elsődleges szempont, hogy hitelesnek tűnjön legalább a helyszín és a környezet, a *couleur locale*, mivel végül az eredetileg e célból az Egyesült Államokba érkező Luis Buñuel segítségével sem tartottak igényt. (Buñuel 153) Egy alapvető kitétel azonban mindvégig érvényes volt: ezek a filmek nem foglalhatnak nyíltan állást egyik oldal mellett sem, nem derülhet ki, hogy a film készítői melyik csoporttal szimpatizálnak. A stúdiók igyekeztek többé-kevésbé betartani a megadott irányelveket, ezt támasztja alá a Paramount egyik, 1938-ban Spanyolországban és az Egyesült Államokban is közölt fizetett hirdetése, amelyben a stúdió vezetői kinyilvánítják, hogy a barcelonai központjukban dolgozó kollégák köztársasági szimpátiájában nem osztoznak, az ilyen véleménynyilvánításoktól egyértelműen és végérvényesen elhatárolódnak. (Langa Nuño 168)

A hollywoodi stúdiókhoz kapcsolódó filmesek azonban, ellentétben az intézményekkel, igyekeztek hallatni a hangjukat. Jótékonyági gálákat és estélyeket szerveztek, mentőautókat vásároltak és próbáltak meg eljuttatni a köztársasági térfélre, politikai gyűléseken szólaltak fel a spanyol demokrácia védelmében, és ezekhez kapcsolódó szervezeteket alapítottak, vagy csatlakoztak a már létezőkhöz (*Motion Picture Artists Committee to Aid Republican Spain*, *North American Committee to Aid Spanish Democracy*, *American Friends of the Spanish Democracy*, *Emergency Ambulance Committee* stb.). Ez utóbbi esetekben már feltűnő volt, hogy a baloldali retorika túlsúlyba került, nem véletlen tehát, hogy az említett eseményeken résztvevő filmesek később a kommunistaüldözések céltábláivá váltak. (Coma 41-44) Ugyanakkor a radikálisan baloldali, kommunista-szimpatizáns csoportok a filmiparban korlátozott számban voltak jelen, a fent említett szervezeteknek is mindössze 1%-át tették ki, viszont a spanyol-ügy kérdésében valóban ők voltak a hangadók. (Rey García 339)

Ez persze nem meglepő. A nemzetközi filmtörténet tendenciáit, az azokat alkotó filmesek életművét és témaválasztásait szemlélve megállapítható, hogy a magukat baloldalinak valló forgatókönyvírók, rendezők, kritikusok és teoretikusok mindig fokozott érzékenységet mutattak a valamilyen oknál fogva elnyomottá vált rétegek iránt. Véleményük és szolidaritásuk kifejezéséhez a filmet elsődleges eszközként, mintegy szócsőként és politikai vitairatként használták. Bemutatták az adott ország társadalmának azon szegmenseit, amelyekben – véleményük szerint – a kiszolgáltatott és a kapitalizmus által kizsákmányolt rétegek élnek. A létező problémákra esetenként megoldást is kínáltak, legtöbbször azonban inkább csak diagnózist állítottak fel. Ha végigtekintünk a történelmen, a 20-as évekbeli szovjet filmekről a francia és olasz filmtörténet különböző vonulatain át a brit munkásosztály mindennapjait ábrázoló művekig (pl. Ken Loach) mindez könnyen tetten érhető. A spanyol polgárháború mérföldkövé vált a világ filmeseinek életében: a baloldali eszmével azonosuló alkotók újradefiniálták nézeteiket és saját helyüket a nemzetközi alkotói rendszerben. Amint látni fogjuk, az Amerikai Egyesült Államok esetében ez a szolidaritás kevésbé mutatkoztathatott meg konkrét filmekben, és ugyanez igaz volt sok más, elsősorban európai országra is. Ám az adott nemzeti filmkultúrák mértékadó művészei egy sor lényeges társadalmi vitasorozatot indítottak el a spanyol háború apropóján, újabb széljegyzeteket szerkesztve az internacionalizmus, a szocializmus és szociáldemokrácia margójára. A filmipart irányító testületek színpadai mögött zajló viták, egyeztetések és politikai, ideológiai, gazdasági természetű összetűzések a jövőre nézve is előrevetítették, hogy a film nem lesz megkerülhető az univerzális konfliktusok kezelésében. (Sánchez Noriega 263-285; Sorlin 52-80, 194-206)

A spanyol polgárháború volt az első olyan fegyveres konfliktus, amely során a film már fontos szerepet játszott a felek propagandatevékenységének alakításában. Ugyan már az első világháború alatt is felhasználták a mozgóképek erejét, az Ibériai-félsziget testvérháborújában vált a film alapvető médiummá. Egyrészt a két tábor is aktívan használta a kamerát mint „fegyvert”, másrészt a külföld is élénken figyelte az eseményeket, elsősorban kiküldött forgatócsoportjain keresztül próbálta a történekről tájékoztatni a világot.

Franco több a filmpolitika terén Hitler hűséges tanítványának bizonyult (Lénárt 71-82): nemcsak azokat az amerikai filmeket tiltotta be Spanyolországban, amelyek a polgárháborúval foglalkoztak, és szerinte a köztársaságiakkal szimpatizáltak, hanem minden olyan régebbi vagy kortárs művet is, amelyhez bármi köze volt az úgynevezett *offenzív filmekben* résztvevő személyeknek (rendezők, forgatókönyvírók, színészek kerültek tiltólistára). Már nevük említését is kerülni kellett nyilvános fórumokon. A lista változó és gyarapodó volt, lekerülni nehéz volt róla, felkerülni rá annál könnyebb. Olyan nevekkél találkozhatunk ezeken a spanyol feketelistákon, mint Charlie Chaplin, Joan Crawford, Bette Davis, Bing Crosby, Fredric March, Henry Fonda, Douglas Fairbanks Jr, James Cagney, William Dieterle vagy Lewis Milestone. Szintén felkerült a listákra számos regény- és novellaíró, akik tevékenyen közreműködtek Franco-ellenes dokumentumfilmek forgatásában, akár a helyszínen is; Ernest Hemingway, Upton Sinclair, John Dos Passos neve többször is felmerül. Rajtuk kívül azok is nemkívánatosnak bizonyultak a spanyol sajtóban és kulturális életben, akik az USA-ban alapítói vagy tagjai voltak antifasiszta, a spanyol köztársaság megsegítésére létrejövő segélyszervezeteknek, így például Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Spencer Tracy, Claude Rains, Fritz Lang vagy John Ford (utóbbi unokaöccse a Lincoln zászlóaljban szolgált). Szintén a spanyol nemzet ellenségévé vált a spanyol köztársasággal nyíltan közösséget vállaló Albert Einstein, Dashiell Hammett, Theodore Dreiser, Thomas Mann és Dorothy Parker is. (AMAE, R-1724/126 köteg releváns iratai) A nyíltan kommunista, afroamerikai énekes-színész, Paul Robeson, a harcok során többször is felkereste a köztársasági területeket, hogy buzdítsa és szórakoztassa a katonákat. Errol Flynn is meglátogatta a kormányt támogató csapatokat, ám ténykedése ellentmondásos: máig tartja magát az a vélekedés, hogy a színész valójában a spanyol nacionalistáknak gyűjtött információt a náci Németország megbízásából, valamint több módon is kapcsolódott a spanyol történelemhez, bár egyértelmű bizonyíték nem áll rendelkezésre. (lásd: Vidal) Az említett Ernest Hemingway többszörösen is „kiérdekelte”, hogy közellenséggé váljon spanyol földön: írásai mellett a harcokban való személyes jelenléte, valamint a Franco-ellenes dokumentum- és játékfilmek elkészítésében vállalt aktív szerepe miatt is tiltólistán szerepelt a rezsím alatt. (Erről bővebben: La Prade 67-75) Egy amerikai hozadéka a történekeknek: az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság, amikor Hollywoodot is célkeresztbe állította, nem is titkoltan felhasználta Francóék tiltólistáinak egy részét, ugyanis, véleményük szerint, a rajtuk szereplők antifasiszták, tehát – a bizottság szerint – kommunisták vagy kommunista-szimpatizánsok. (Lugo de Bastías 3)

A filmes feketelista persze nem spanyol találmány: a Führer és a Duce birodalma szintén rendelkezett ilyennel, valamint 1947-től egészen a 60-as évek végéig az Egyesült Államokban a „hollywoodi tízek” (forgatókönyvírók és rendezők, többek között Edward Dmytryk, John Howard Lawson, Dalton Trumbo és Alvah Bessie) mellett közel háromszáz filmparban dolgozót lehetetlenítettek el azzal az indokkal, hogy az illetékes bizottságok feltételezése szerint szimpatizáltak a kommunista eszmékkal. (Gubern 1987, 21-85) A feltüntetettek közül sokan a listák hivatalos eltörlése után is megbélyegzettek maradtak.

A Spanyolországban vetítésre alkalmasnak talált, de néhány részletében mégis problémásnak számító amerikai filmek esetében a cenzúra segítségével szabadulhattak meg a nem kívánt tartalmaktól. Egy amerikai filmhez kapcsolódik a francóista filmcenzúra legnagyobb, nemzetközi visszhangot kiváltó botránya is. Mivel a rezsimmel összefonódó katolikus egyház nem nézhette tétlenül, hogy a filmvászon házasságtörésre utaló jelek mutatkozzanak, a *Mogambo* (*Mogambo*, 1953, rend.: John Ford) című film kapcsán a Grace Kelly és Donald Sinden alakította házaspárt a spanyol szinkron segítségével testvérpárrá változtatták, (AGA, C, 36/03489 doboz, 12723. sz. irat) így már kevésbé volt botrányos, hogy Kelly és Clark Gable karaktere vonzódott egymáshoz. Az azonban nem keltette fel az erkölcsi ítések figyelmét, hogy ebben az új változatban számos, Kelly és Sinden között játszódó jelenet erőteljesen a két személy között fennálló vérfertőző viszony meglétére utalt. A külföldi sajtó azonnal, a spanyol újságok csak a 70-es évektől kezdődően reagáltak az esetre.

Később kifejezetten jó viszonyba került a spanyol diktatúra és Hollywood, szuperprodukciókat forgattak Franco meghívására a fasiszta államban, a diktátor különösen Samuel Bronston (eredeti nevén Bronstein, Lev Trockij unokaöccse) orosz származású amerikai producerrel alakított ki jó viszonyt. A 60-as évek elején a tábornok meghívására helyezték Spanyolországba azoknak a filmeknek a forgatását, amelyek felett Bronston bábáskodott, és olyan forgatási helyszínekre volt szükség, ahol gond nélkül és olcsón fel lehetett építeni monumentális díszleteket. Így született meg az *El Cid* (*El Cid*, 1961, rend.: Anthony Mann), *A Római Birodalom bukása* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964, rend.: Anthony Mann), a *Királyok Királya* (*King of Kings*, 1961, rend.: Nicholas Ray), az *55 nap Pekingben* (*55 Days at Peking*, 1963, rend.: Nicholas Ray) és *A cirkusz világa* (*Circus World*, 1964, rend.: Henry Hathaway). Utóbbi kapcsán került egymással szoros barátságba John Wayne és Franco tábornok, de a legendás westernhős már korábban, a spanyol polgárháború idején is kifejezte szimpátiáját a spanyol fasiszta felkelők iránt. Ezeknél a filmeknél a statiszták elsősorban a francóista hadsereg tagjai közül kerültek ki, illetve a későbbi uralkodó, János Károly is gyakran megjelent a forgatásokon. Bronston és a francóista rezsim viszonya különösen harmonikusnak volt mondható: az orosz-amerikai producer még állami megbízásból is készített propagandaalkotásokat a tábornok számára, rajta keresztül pedig számtalan korabeli nemzetközi filmszillag érkezett Spanyolországba. Ekkoriban élvezte Franco (és a spanyol bulvárlapok) vendégszeretetét többek között Audrey Hepburn, Mel Ferrer, Omar Shariff, Gene Kelly, illetve a két, szinte már állandó vendégnek számító dáma, Sophia Loren és Ava Gardner. (García de Dueñas 255-281)

A spanyol-amerikai együttműködés persze nem korlátozódott a fenti produkciókra, az 50-es évek második felétől kezdődően számos hollywoodi mű született spanyol földön, a déli Almería és környéke pedig valóságos „mini-Hollywooddá” változott az ott forgatott megszámlálhatatlan mennyiségű westernnek és kosztümös filmnek köszönhetően; 1969-től az amerikaiak beözönlését törvényileg is igyekeztek elősegíteni. (Aguilar 337) Szintén kiemelendő Orson Welles kevéssé ismert, úgynevezett „spanyol korszaka”.

A forgatásokon kívül nem elhanyagolható tény a két ország gazdasági kapcsolata a filmek terén. Míg hivatalosan az USA és Spanyolország az 50-es évek elejéig nem kötöttek szerződéseket egymással, addig az amerikai filmek importálása folyamatos volt. Sőt, az amerikaiak minden diplomáciai kapcsolatukat latba vetették annak érdekében, hogy Franco Spanyolországa növelje a hollywoodi produkciók behozatalát, számos, e témában folytatott tárgyalás jegyzőkönyve és levelezés dokumentációja áll rendelkezésre. (Erről bővebben: León Aguinaga, 277-318)

A spanyol polgárháború és az amerikai film

Tanulmányomban elsősorban játékfilmekre koncentrálok, ezért csak említés szintjén hivatkozom a legjelentősebb dokumentumfilmekre és filmhíradókra, amelyek amerikai produkcióban készültek a spanyol polgárháborúról. A filmstúdiók (a Fox, a Paramount, a Universal, a Pathé, valamint a Hearst-birodalom szekcióinak) forgatócsoportjai folyamatosan dolgoztak a háborús zóna mindkét térfelén, és az általuk készített felvételekből, valamint spanyol operatőröktől vásárolt (vagy más módon megszerzett) anyagokból állították össze az amerikai közönségnek szánt tudósításokat. Azonban, tartva magukat a nagypolitika által megfogalmazott semlegességhez, többségük következetesen elhallgatta, hogy amerikai önkéntesek is szolgálnak a Nemzetközi Brigádokban, illetve igyekeztek egyik oldalt sem szimpatikusabbnak beállítani a másiknál. Ha megtekintjük ezeket az anyagokat, akkor azt a következtetést vonhatjuk le, hogy itt nem a Jó és a Rossz küzdelméről van szó, egyszerűen csak két csoport konfliktusáról. Filmhíradók tekintetében kiemelkednek az amerikai Fox Movietone munkái, ugyanakkor a felvételekhez fűzött kommentárokon időnként mégis egyértelműen érződik a készítők Franco-szimpatíája.

Az ilyen informatív, híradós eszközökkel készített közlések mellett jelentősek voltak a köztársaságiakkal szolidaritást vállaló, általában magánkezdemenyezésből induló dokumentumfilmek. Legfontosabb darabjaikat az utókor is értékes forrásként kezeli, külföldön a különböző emberjogi filmfesztiválokon ma is vetítik a *Spanyolország szívé*t (*Heart of Spain*, 1937, rend.: Herbert Klein, Charles Korvin), valamint az Ernest Hemingway és John Dos Passos aktív részvételével készített, mára emblemikus darabbá vált *A spanyol földet* (*The Spanish Earth*, 1937, rend.: Joris Ivens), melyet Rooseveltnél kérték el elsőként a Fehér Házban vetítettek le díszvendégek jelenlétében. Szintén kiemelkedő munkaként tartjuk számon a háború alatt készített, eredeti képeket felhasználó és később azokat újrahasznosító *A reményt* (*Sierra de Teruel – L'espoir*, 1945, rend.: André Malraux). Mindezek közös jellemzője, hogy az operatőr a harcok alatt, saját életét is kockára téve, a legsúlyosabb összecsapások helyszínén rögzítette kamerájával az eseményeket, valamint feltérképezte a harcok utóhatását, és látéleletet adott a társadalomról. A képekhez fűzött kommentárokkal és a készítők által szelektált felvételekkel persze a filmek ideológiai töltetét is kaptak: mindegyik a fasiszták pusztításait, Franco és csapatai brutalitását helyezi előtérbe.

A polgárháború és a második világháború alatt összesen 43 olyan amerikai játékfilm készült, amelyben valamilyen szinten említik a spanyol polgárháborút; 1946 és 1977 között pedig további 16 filmben történt hivatkozás vagy a háborúra vagy a Franco-diktatúrára (több statisztika is létezik ezzel kapcsolatban, az alábbi, megbízható szerző tollából származó számadatokat vettem figyelembe: Coma 208-220), azonban összesen csak egy tucatnyi az, melyben érdemi szerepet kapnak a spanyol események. Ennek magyarázata rendkívül egyszerű: a filmesek nem mertek szembeszállni a mindenható *Production Code Administration* (PCA – Produkciósabályozó Igazgatóság) uraival és az amerikai keresztény egyházak vezetőivel, akik azonnal bojkottra szólítottak volna fel, ha egy nyíltan állást foglалó filmmel szembesülnek. Olyan filintervekről is tudunk, amelyeknél a már elkészült forgatókönyv alapján az MPPDA utasítására törölték a forgatást, mert a történet túlságosan elmerült volna a spanyol aktuálpolitikában. Éppen ezeknél a filmeknél használták volna fel Luis Buñuel segítségét. (Gubern 1986, 57) Mindössze csekély számú stáb merte vállalni a kockázatot, elsősorban a Paramount égisze alatt, hogy hozzányúljanak a témához. Valószínűleg az amerikai *Life* magazin tettein bátorodtak fel: az említett újság folyamatosan

és részletesen beszámolt a polgárháború eseményeiről, fókuszba állítva a francóisták tetteit, szembemenve a „fentről” erőltetett direktívákkal.

Mivel mind a PCA konzervatív tagjai, mind az őket támogató amerikai püspökök nem hivatalosan több fórumon is nyilvánvalóvá tették Franco-szimpatiajukat, egy, a köztársaság mellett álló filmet vállalhatatlannak gondoltak. Joseph Breen, a PCA vezetője, a Paramountnak küldött figyelmeztetésében azonban nem ideológiai megfontolásokkal, hanem gazdasági okokkal indokolta állásfoglalását:

Nyomatékosan ajánljuk, hogy nagy körültekintéssel járjanak el azzal kapcsolatban, hogy filmjeikbe ne helyezzenek olyan anyagokat, amelyek sértőek lehetnek a jelenleg Spanyolországban harcoló felek valamelyikére nézve. Mindez nemcsak a mű ebben az országban történő lehetséges bemutatása miatt fontos, hanem más európai és latin-amerikai országban való terjesztése okán is. (Coma 98)

A spanyol polgárháborús tematikájú amerikai játékfilmek terén néhány művet lehet csak kiemelni mint jelentős, mind témaválasztásában, mind megvalósításában meghatározónak mondható darabokat. Ezek ugyanis a játékidő egy részében valóban a spanyolországi konfliktusról szólnak, és a cselekményt nagyban befolyásolják az ottani történetek; a polgárháború tehát szerves részét képezi az alkotásoknak. A továbbiakban ezeket a filmeket fogom ismertetni, kiemelve, hogyan és milyen szempontból viszonyulnak központi témánkhoz.

Az alábbi művekről szólok bővebben: *Az utolsó vonat Madridból* (*The Last Train from Madrid*, 1937, rend.: James P. Hogan), *Szerelem tűz alatt* (*Love under Fire*, 1937, rend.: George Marshall), *Blokád* (*Blockade*, 1938, rend.: William Dieterle), *Akiért a harang szól* (*For Whom the Bell Tolls*, 1943, rend.: Sam Wood), valamint a második világháború idején játszódó, de a spanyol konfliktusra többször is utaló *Kelj fel, szerelmem* (*Arise My Love*, 1940, rend.: Mitchell Leisen). A Hemingway-adaptáción kívül azonban egyik alkotás sem számít filmművészeti szempontból kiemelkedőnek, általában az – akkoriban eléggé népszerű – B-kategóriás művek közé sorolhatóak.

Kronológiai sorrendben *Az utolsó vonat Madridból* az első, és ezzel az első olyan amerikai játékfilmmé vált, amelyben a polgárháború megjelenik. Az alkotók mindvégig igyekeztek hangsúlyozni, hogy objektív filmet készítenek, egyik oldal mellett sem foglalnak állást. Ezt a nézőkkel is közölték a nyitó képsorokra illesztett feliratokon: „A történet olyan fiktív személyekről szól, akik az ostrom alatt álló Madridban élnek, és akiket egy közös vágy éltet, a menekülés. Nem védelmezzük és nem is ítéljük el a spanyol konfliktusban résztvevő egyik felet sem. Ez emberek története, nem ügyeké.” (Hogan 01:03-01:39) A film cselekménye egy nap leforgása alatt játszódik, a többé-kevésbé egyenrangúnak tűnő kilenc-tíz szereplő az életveszélyessé vált fővárosból próbál meg Valenciába jutni az utolsó vonattal, amely még elindulhat. A melodráma műfajába sorolható alkotásban a spanyol polgárháború a szereplők barátságát, szerelmét és életét kockára tévő pusztításként jelenik meg, egy olyan felkavaró eseményként, amely embertelen körülmények közé kényszeríti a jobb sorsra érdemeseket. A több, párhuzamosan kifejtésre kerülő, és egymással csak az alapszituáció miatt összefüggő történetszálak azonban az alkotóknak nem sikerült profi módon összefogniuk, így a végeredmény inkoherens lett, jóllehet felvonultat néhány, később világsztárrá vált kezdő színészt (Anthony Quinn, Dorothy Lamour). A film talán egyik legnagyobb hibája, hogy nem világos a szereplők motivációja: a forgatókönyvíró és a rendező olyannyira óvatosan bánnak a történettel, hogy a karakterek cselekedeteinek nem sok értelmét látjuk, és azt sem lehet

megtudni, miért is gyilkolják egymást a spanyolok, egyáltalán, mi a különbség a két oldal között. A film alapján a harc hiábavaló, ideológiamentes öldöklésnek tűnik. Hogy a néző azért tisztában legyen a háttérrel, időnként részleteket vágnak be a jelenetek közé filmhíradókból, tudósítva Madrid bombázásáról.

A *Szerelem tűz alatt* szintén igyekezett semleges álláspontot képviselni. A történet szerint egy brit detektív (Don Ameche) egy feltételezett ékszerlovaj (Loretta Young) nyomában érkezik Madridba, miközben ott már dúlnak a harcok. A hollywoodi tradícióknak megfelelően a két főszereplő között szerelmi viszony bontakozik ki, amit bonyolít a nő feltételezett bűnelkövetése, valamint a polgárháború is. Végül az elloptott ékszerek utáni nyomozásba a spanyol felkelők is belekeverednek, akik fegyvert akarnak vásárolni az azokért kapott pénzből. Ahogyan az előző film esetében, úgy itt is a polgárháború leginkább csak a környezetét adja egy bűnügyi nyomozással fűszerezett melodrámának.

A két említett film taktikája bevált. Nyíltan nem álltak ki egyik oldal mellett vagy ellen sem, egyszerűen csak olyan történeteket álmodtak vászonra, amelyek háttérül egy véres háború szolgált, és a sorsokat meghatározó konfliktusok is mind ebből származtathatók. Nem volt arra szükség, hogy egyértelmű vádiratot intézzenek a felkelők ellen, hiszen az amerikai nép a sajtón keresztül tájékozódhatott a Spanyolországban történetekről. Világos volt, kik robbantották ki a harcokat, kik miatt kellett átélniük a szenvedéseket a szereplőknek.

A *Blokád* nagyobb visszhangra lelt mind a közönség, mind a kritikusok körében, valamint ez esetben már valódi botrányról is beszélhetünk, ahogyan ezt a későbbiekben látni fogjuk. A történetben egy spanyol földműves (Henry Fonda) kénytelen fegyvert fogni és beállni a köztársasági csapatba, hogy megvédje földjét és az ellenséges blokád alá vett városát a polgárháború pusztításától. Közben szerelemre lobban egy orosz lány (Madeleine Carroll) iránt, akinek az apja ráadásul fegyverkereskedő, és a nemzeti oldalnak kémkedik. Ezalatt feltáruznak szemünk előtt a háború borzalmait. Ebben a rövid leírásban is talán már benne foglaltatik minden, ami arra utalhatott, hogy nem lesz problémamentes sem a film előkészületi fázisa, sem az utóélete. Walter Wanger producer több olyan projektet is tervbe vett, amely a fasizmussal, náciizmussal foglalkozik, és kivívta ezzel a döntéshozók haragját. Szándékával illeszkedett azon filmesek sorába, akik a 30-as évek második felétől érzékelték a náci veszélyt, és alkotásaikban kisebb-nagyobb hangsúllyal megjelent ez a téma. Wanger eltökélte, hogy tető alá hoz egy filmet a spanyol polgárháborúról, amelyben bemutathatja a világnak a harcok valódi tragédiáit és a spanyol nép szenvedését. A mű eredetileg a *The River is Blue* címet viselte, később nyerte el a végleges *Blockade* elnevezést.

1937 elején járunk. A szerepek nagy részét a New York-i Group Theatre tagjaival töltötték fel, sokan közülük egyértelműen baloldaliak voltak, a főszerepet pedig a későbbi rendezőnek, Elia Kazannak szánták, de ő nem bizonyult elég tehetségesnek. A forgatókönyv végleges változatát a nyíltan kommunista John Howard Lawsonra bízták, a rendező William Dieterle lett, a két főszereplő pedig Henry Fonda és Madeleine Carroll. Mivel világossá vált a PCA számára, hogy egy ilyen stábbal a végeredmény biztosan nem lesz semleges hangvételű, vagyis valószínűleg antifasiszta film fog születni, egy papokból és a testületből kijelölt néhány személyből álló bizottság folyamatosan jelen volt a forgatáson. Hivatalos megnevezés szerint azért, hogy „megbizonyosodjanak afelől, hogy a film az amerikai hitvallásnak és értékeknek megfelelően sem nemzeteket, sem személyeket nem fog sérteni.” (Coma 103) A forgatókönyvben beiktatott minden módosítást jóvá kellett hagyatni a bizottsággal. Közben a washingtoni német és olasz nagykövetség kitartóan tiltakozott a forgatás ellen, úgy vélték, a film bemutatásával az USA beleavatkozna egy idegen ország belügyeibe. (Coma 103-104)

Az irányelvek szerint nem csak a dialógusokból, de még a szereplők egyenruhájából sem derülhetett ki, hogy melyik karakter melyik oldalon áll. Egy végső változtatásban azokat az elemeket is ki kellett vágni, amelyek utalást tettek arra, hogy az egyik oldal segítséget kap külföldi országoktól. Ezzel nyilvánvalóan azt akarták elkerülni, hogy Hitler és Mussolini szerepe a felkelés támogatásában egyértelművé váljék. (Coma 106-110)

A forgatókönyvíró és a rendező így érdekes manővereket hajtott végre. A filmben fasiszta egyenruhás katonákat nem látni, nincs szó benne felkelésről, üldözésről: mindig csak az „ők” személyes névmást használják a francóistákra, valamint a civil lakosság a film folyamán szüntelenül menekül valami elől, pontosabban „előlük”. Ráadásul a menekülők többször is megfordulnak templomokban imádkozni, így azzal sem lehetett őket vádolni, hogy az ateista vörösök közé tartoznának (ahogyan Franco nevezte a köztársaságiakat). A végeredmény egy tulajdonképpen szokványosnak is nevezhető hollywoodi szerelmi történet, árulásokkal vegyítve, mely számára a háború szolgáltatja a hátteret. Ebbe így már nem köthettek bele a cenzori hatóságok, nem volt számukra indok; a közönség viszont, aki a sajtóból tökéletesen informálódhatott a Spanyolországban történekről, teljesen tisztában volt azzal, mit is lát. Egy olyan háború elevenedett meg a szemei előtt, amelynek kirobbantója egy könyörtelen, a demokráciát semmibe vevő katonai csoport, a nép pedig mindennek az elszenvedőjévé válik. A blokádnak ráadásul kettős értelmet nyer: egyrészt a felkelők vágják el a köztársaságiakat az ország egyre több településétől és honfitársaiktól, másrészt a külföld is kvázi blokádnak tartja a legitim kormányt azzal, hogy nem nyújt hivatalos segítséget. Ez utóbbi üzenet, amely egyértelműen megjelenik a vásznon, még súlyosabb mondanivalót hordozott magában.

Persze a filmterjesztők és a mozik tartottak a végeredménytől, ezért a United Artists egy versenyt is meghirdetett: nagy pénzjutalomban részesül az a filmszínház, amely a legpompásabb, legnagyobb hírveréssel járó premiert rendezi meg. A sajtóban nagy promóciós kampány indult. Megindult az ellentámadás is, elsősorban a templomokban próbálták lebeszélni a híveket a film megtekintéséről, William Hays vezetésével pedig ellen-sajtókampány is folyt, melyben baloldali támadásnak, sztálinista propagandának bélyegezték a filmet. A legendás Grauman's Chinese Theatre-be meghirdetett premiért el kellett halasztani, majd áttenni egy kisebb, kevésbé jelentős moziba. (Rey García 343-345) A National Legion of Decency kommunista propagandának titulálta az alkotást, és ez volt az a pillanat, amelytől kezdve a Liga még egyértelműbben támadott egyes hollywoodi alkotásokat, leginkább erkölcstelennek és ateistának bélyegezve azokat. Volt olyan város (Boston, Somerville), ahol a helyi tanács vagy a polgármester betiltotta a vetítést, máshol (Providence, Kansas City, illetve a Fox tulajdonában álló mozik a nyugati parton) csak rövid ideig, vagy kevésbé népszerű időpontokban vetíthették. A liberális és a baloldalhoz kötődő sajtó és szervezetek nemcsak támogatták a vetítést, de össze is kötötték a spanyol köztársaság menekültjei javára rendezett jótékonysági rendezvényekkel, megnyerve maguknak olyan keresztény egyesületeket is, amelyek nem féltek az egyház haragjától. John Ford filmrendező a *Hollywood Now – Journal in Defense of American Democracy* hasábjain állt ki a *Blokád* bemutatása mellett. (Gubern 1986, 56-57)

Henry Fonda utolsó monológja, mint kiderült, nem csak az aktuális közönségnek szólt, a polgárháború alatt a spanyol köztársaságiak, valamint a nemzetközi szervezetek is visszaidézték ezt, még ha nem is mindig szó szerint. Így hangzott:

Béke! Hol lelhető fel? Országunk csatatérre vált. Nincsenek biztonságban sem az idősek, sem a gyermekek. Az asszonyok nem tudhatják biztonságban maguk mellett a családjukat. Templomok, iskolák és kórházak váltak célpontokká. Ez nem háború. A háború katonák között

folyik. Ez gyilkosság. Ártatlan emberek legyilkolása. Ennek semmi értelme. A világ megállíthatja. Hol a világ lelkiismerete? (Dieterle 83:58-84:23)

Az utolsó mondat azóta is rendszeresen fel-feltűnik, amikor háborús események zajlanak a világban, és a társadalom vagy a közvélemény elvárná a külföld beavatkozását.

A film, ha részleteiben elemezzük, számos tévedést és hibát vonultat fel. Minden város- és személynév olaszos hangzású (Castelmare, Marco), miközben a magyarázó feliratok egyértelművé teszik, hogy Spanyolországban járunk; a spanyol településeket sokkal elmaradottabbnak ábrázolták, mint a valóságban; a szereplők olyan sombreroakat viselnek, amelyek csak Mexikóban mindennaposak. Azonban ami talán az egyik legnagyobb hibája a műnek, hogy a spanyol földműves szerepében Henry Fonda teljes mértékben hiteltelennek és súlytalannak tűnik, karrierje valószínűleg egyik leggyengébb alakítását nyújtva.

Ugyanakkor a film számos olyan elemet is tartalmaz, amely felülemeli azt a szokásos hollywoodi románcokon. Elsőként említhető az európai hatás. A német rendező (William Dieterle) és a lengyel operatőr (Rudolph Máté) kettőse európai filmekre jellemző atmoszférát teremt, a sötét és világos tónusok értő alkalmazása a művészi beállítások során esztétikailag magasabb szintre helyezik a sablonosnak mondható alaptörténetet, miközben az egyes jelenetek stilisztikai kompozíciója és a női főszereplő öntudatra ébredése, az elnyomott népcsoport megsegítése valójában a szovjet filmek archetípusait idézik. A mű jelenlegi megítélése ellentmondásos: egyesek szerint kommunista propagandafilm, mert nyíltan antifasiszta, mások szerint ártalmatlan és lagymatag alkotás, mert nem ítéli el elég nyíltan a spanyol fasizmust. (Coma 103-110)

Ernest Hemingway 1940-ben kiadott regényének, az *Akiért a harang szól* adaptációja 1943-ban került a mozikba. A szereplők elméletileg kitalált alakok, gyakorlatilag azonban mindegyik rendelkezik létező alappal: Hemingway a polgárháború alatt sok időt töltött Spanyolországban, számos katonával, nemzetközi brigadistával, ellenállóval és civilvel ismerkedett meg, az így szerzett tapasztalatait alapul véve születtek meg regényének hősei. A helyszínek és az események is a valóságban gyökereznek. (La Prade 39-42)

A film azonban sokban különbözik a regénytől. A hollywoodi konzervatív és vallásos rétegek ugyanazon indokokkal próbálták „finomítani” a cselekményt, mint ahogyan azt a korábbi filmeknél is tették. Új elem, hogy most a baloldali körök is tiltakoztak, ugyanis a regényben a köztársaságiak sem kizárólag pozitív vonásokkal rendelkeznek. Arra is ügyelni kellett, hogy a forgatás idején már javában tartott a második világháború, és a baloldali-szélsőbaloldali erők ábrázolását – tekintettel a nemzetközi helyzetre – jobbnak látták nem ellentmondásosan megoldani. A rendezői székbe Sam Wood került, aki ismert volt radikális jobboldali nézeteiről, a forgatókönyvet pedig a liberális Dudley Nichols vette gondozásába, így próbálták biztosítani, hogy ideológiailag kiegyensúlyozott, de leginkább semleges film szülessen. Az eleinte közel három órás változatból sok fontos részlet a vágószoba padlóján végezte, minden olyan jelenetet kivágtak, amely érzékenyen érinthette vagy sérthette volna valamelyik oldalt. A Liga utasítására olyan részletektől is megszabadultak, amelyek túlságosan erőszakosak vagy szexuálisan túlfűtöttek voltak. (Crusells 378; Gubern 1986, 104-107) A végeredmény hasonlított ahhoz, ami a korábbi filmek esetében is megállapítható: egy szerelmi történet, melyhez a háború szolgáltatja a háttérrel. Igaz, itt már nagyobb hangsúllyal van jelen a harc, a szembenálló felek egyértelműbben beazonosíthatók. Csakhogy ezek a felek, ahogyan az előzőekben említett filmeknél is, most is látszólag ok nélkül vívják csatáikat. A filmből semmi magyarázatot nem kapunk arra, miért ontják egymás vérére a

spanyolok és a közjük keveredett külföldi önkéntesek, vajon miért kell inkább Gary Coopernek és az őt körülvevőknek szurkolnunk. A film torz képet ad a két csapatról is: míg a köztársaságot támogató főszereplők alig szervezett, leginkább *ad hoc* harcokra specializálódott, romantikus ködben úszó csoportnak tűnnek, addig a másik oldal profi stratégiával rendelkező hadsereg képét nyújtja.

A későbbiekben számos amerikai filmben történik visszatekintés a spanyol polgárháborúra, általában az egyik szereplő múltjából idéznek fel olyan pillanatokat, amelyek kötődnek az említett eseményhez. Ilyen a *Casablanca* (1942, rend.: Michael Curtiz) is, ahol a film egyik pillanatában Rick utal rá, hogy harcolt a spanyol polgárháborúban, vagy a *Mezítlábás grófnő* (*The Barefoot Contessa*, 1954, rend.: Joseph L. Mankiewicz) női főszereplője, aki gyermekkori emlékeit idézi fel a fasiszta bombázásról. A *Navarone ágyúiban* (*The Guns of Navarone*, 1961, rend.: J. Lee Thompson) többször is hivatkoznak a szóban forgó múltbeli helyzetre. Összességében azonban elmondható, hogy a háború után konkrétan a spanyol ügygel, akár a háborúval, akár a diktatúrával foglalkozó amerikai film nem született, mindössze visszaemlékezések történtek/történnek. Két évtizeddel ezelőtt még létezett olyan, amerikai művészeket tömörítő társaság, amely életben tartotta a 30-as évekbeli hollywoodi szolidaritást: a többek között Woody Allen, Gregory Peck, Harry Belafonte, Leonard Bernstein és Norman Mailer nevével fémjelzett *Spanish Civil War Historical Society* 1988-ban egy Dávid és Góliát egyenlőtlen harcát ábrázoló szobrot állíttatott Barcelonában a spanyol polgárháború emlékére. (Salas 4)

Ahogy említettem, az amerikai társadalom vezető köreiben, így Hollywoodban is, sok befolyásos embert lehetett találni, akik a felkelő spanyol csapatokkal szimpatizáltak. Mindez azonban nem mutatkozott meg filmes alkotásokban: a Fox stúdió híradóin és dokumentumfilm-részletein kívül nem találkozunk olyan művekkel, amelyek egyértelműen Franco mellett álltak volna ki. Sőt, még az áttekintett spanyol és angol nyelvű szakirodalom sem jegyez olyan filmeket, amelyek ténylegesen kinyilvánítanák Franco-szimpatiajukat.

Természetesen a diktatúra Spanyolországában nem lehetett bemutatni sem az amerikai, sem a más országokban készült polgárháborús tematikájú filmeket, a közönség csak a 70-es évektől ismerkedhetett meg ezekkel az alkotásokkal. Az a tény azonban, hogy a spanyolok nem tekinthették meg a fent említett filmeket azok elkészültekor, nem von le semmit az értékükből. Egyfelől, mind az Egyesült Államokban, mind a világ több országában a nézők ezek segítségével értesülhettek a vérengzésekről és a harcok kimeneteléről, tehát egyfajta hírvivői szerepet töltöttek be. Másfelől, és ez talán még fontosabb, a filmek mögött álló eszmei háttér, a filmek elkészültében részt vevő gárda és a támogató személyek és szervezetek, valamint a Hollywoodban kialakuló, a megdöntött spanyol köztársaságot támogató mozgalmak nevei ma is számtalanszor visszaköszönnek a spanyol filmtörténeti könyvek lapjain, kiemelve, hogy az amerikai filmfőváros volt az egyik leghangosabb, legemblematikusabb támogatója a spanyol haza ügyének.

Felhasznált irodalom

Levéltári dokumentumok

Archivo General de la Administración (AGA), Cultura (C), Alcalá de Henares, Spanyolország

- 36/03489-as doboz, 12723. sz. irat

Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), Madrid, Spanyolország

- R-1724/126: “Presidente de la Junta Superior de Censura Cinematográfica al Subsecretario del Ministro de Asuntos Exteriores”, 18-VIII-1939;
- R-1724/126: “Subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores al Embajador en Washington”, 21-VIII-1939;
- R-1724/126: “Embajador en Washington al Ministro de Asuntos Exteriores”, 7/18-XI-1939

Könyvek és tanulmányok

Aguilar, Carlos. 2001. “El cine en Almería: El paisaje es el mensaje”. In García de Dueñas, Jesús – Jorge Gorostiza, szerk. *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 327-342.

Beevor, Anthony. 2002. *A spanyol polgárháború*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

Bernstein, Matthew, szerk. 1999. *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. Rutger: Rutgers University Press.

Black, Gregory D. 1996. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Buñuel, Luis. 2006. *Utolsó leheletem*. Budapest: L'Harmattan.

Byrd, Cathy – Susan Richmond, szerk. 2006. *Potentially Harmful: The Art of American Censorship*. Athens: The University of Georgia Press.

Coma, Javier. 2002. *La Brigada Hollywood*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones.

Crusells, Magí. 2002. *Las brigadas internacionales en la pantalla*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

García de Dueñas, Jesús. 2000. *El Imperio Bronston*. Madrid: Ediciones del Imán – Filmoteca de la Generalitat Valencian.

Gubern, Román. 1987. *La caza de brujas de Hollywood*. Barcelona: Editorial Anagrama.

----. 1986. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.

Langa Nuño, Concha. 2002. “Propaganda y evasión: Sevilla, retaguardia de la zona nacional”. In Pelaz, José-Vidal – José Carlos Rueda, szerk. *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Rialp, 156-171.

La Prade, Douglas Edward. 1991. *La censura de Hemingway en España*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Lénárt András. 2009. „A film mint a legfontosabb művészet Franco tábornok számára”. *Ezredvég*, 11, 71-82.

León Aguinaga, Pablo. 2006. “El cine norteamericano en España: Las negociaciones para su importación”. *Hispania*, No. 222, 277-318.

Lugo de Bastías, Javier. 1992. “Intercambio de listas negras”. *El Mundo*, 1992/12/17, 3-4.

Requena Gallego, Manuel, szerk. 1998. *La Guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales*. Cuenca: Universidad Castilla La Mancha.

Rey García, Marta. 1997. *Stars for Spain: La guerra civil española en los Estados Unidos*. A Coruña: Edicions do Castro.

Salas, Manuel. 2009. *Barcelona aquí – un folleto para todos*. Barcelona: Vista.

Sánchez Noriega, José Luis. 2005. *Historia del Cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Sorlin, Pierre. 1991. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London – New York: Routledge.

Vidal, César. 2001. “¿Qué hizo Errol Flynn con el dinero de la Segunda república?” *Ideas*, 2001/06/01. Letöltve: 2011. november 20. Hozzáférés: <http://revista.libertaddigital.com/que-hizo-errol-flynn-con-el-dinero-de-la-segunda-republica-1169.html>

Filmek

Curtiz, Michael, rend. 1942. *Casablanca* (*Casablanca*). Írta: Julius J Epstein, Philip G Epstein, Howard Koch. Warner Bros. Pictures.

Dieterle, William, rend. 1938. *Blokád* (*Blockade*). Írta: John Howard Lawson, Clifford Odets, James M. Cain. Walter Wanger Productions.

Ford, John, rend. 1953. *Mogambo* (*Mogambo*). Írta: John Lee Mahin. Loew's Company.

Hathaway, Henry, rend. 1964. *A cirkusz világa* (*Circus World*). Írta: Ben Hecht, Julian Zimet, James Edward Grant. Samuel Bronston Productions.

Hogan, James P., rend. 1937. *Az utolsó vonat Madridból* (*The Last Train from Madrid*). Írta: Elsie Fox, Paul Hervey Fox, Louis Stevens, Robert Wyler. Paramount Pictures.

Ivens, Joris, rend. 1937. *A spanyol föld* (*The Spanish Earth*). Írta: Joris Ivens, Archibald Macleish, Lillian Hellman. Contemporary Historians Inc.

Klein, Herbert és Charles Korvin, rend. 1937. *Spanyolország szíve* (*Heart of Spain*). Írta: Herbert Klein, Ben Maddows. Canadian Broadcasting Corporation.

Leisen, Mitchell, rend. 1940. *Kelj fel, szerelmem* (*Arise My Love*). Írta: Charles Brackett, Billy Wilder, Hans Székely, Benjamin Glazer, Jacques Thérý. Paramount Pictures.

Malraux, André, rend. 1945. *A remény (Sierra de Teruel – L'espoir)*. Írta: André Malraux, Antonio del Amo, Max Aub. Les Productions André Malraux – Productions Corniglion-Molinier.

Mankiewicz, Joseph L., rend. 1954. *Mezítlábas grófnő (The Barefoot Contessa)*. Írta: Joseph L Mankiewicz. Figaro – Transoceanic Film.

Mann, Anthony, rend. 1964. *A Római Birodalom bukása (The Fall of the Roman Empire)*. Írta: Ben Barzman, Basilio Franchina, Philip Yordan. Samuel Bronston Productions.

----. 1961. *El Cid (El Cid)*. Írta: Fredric M. Frank, Philip Yordan. Samuel Bronston Productions.

Marshall, George, rend. 1937. *Szerelem tűz alatt (Love under Fire)*. Írta: Gene Fowler, Walter C. Hackett, Ernest Pascal, Allen Rivkin. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Ray, Nicholas, rend. 1961. *Királyok Királya (King of Kings)*. Írta: Philip Yordan. Metro-Goldwyn-Mayer – Samuel Bronston Productions.

Ray, Nicholas, rend. 1963. *55 nap Pekingben (55 Days at Peking)*. Írta: Philip Yordan, Bernard Gordon. Samuel Bronston Productions.

Thompson, J. Lee, rend. 1961. *Navarone ágyúi (The Guns of Navarone)*. Írta: Carl Foreman, Columbia Pictures Corporation. Highroad Productions.

Wood, Sam, rend. 1943. *Akiért a harang szól (For Whom the Bell Tolls)*. Írta: Dudley Nichols, Louis Bromfield, Jeanie Macpherson. Paramount Pictures.

Megjelenés helye: Vajda Zoltán – Tóth Zsófia Anna (szerk): *Amerikanisztika és vizualitás. Metszéspontok az információs társadalom horizontján*. Americana eBooks, Szeged, 2012.

E-könyv elérése: <http://ebooks.americanajournal.hu/books/amerikanisztika-es-vizualitas/>